

СТРАСТНОЙ «СЮЖЕТ» ВСЕНОЩНОЙ С.В. РАХМАНИНОВА

Написав с большими временными перерывами всего три сочинения на канонические богослужебные тексты, С.В. Рахманинов достиг здесь непревзойденной высоты, пройдя значительную эволюцию от раннего духовного концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1893) – первой пробы пера в этой области по настоянию своего учителя С.В. Смоленского, – к созданию главного богослужебного цикла православной церкви «Литургии святого Иоанна Златоуста» (1910) и, наконец, к «Всенощному бдению» (1915), которое кульминационно увенчало развитие русской духовной музыки. При этом суть пройденной композитором эволюции состояла не только в нахождении принципов гармонизации древних обиходных распевов, соответствующих их природе и национальной специфике (что было главной задачей Нового направления русской духовной музыки рубежа XIX-XX вв.), и не только в том, чтобы «добиться единства между мелодиями «Обихода» и западным контрпунктом» (что, по свидетельству О. Риземана, было задачей композитора при сочинении «Всенощной»). Дело было, хотя и в этом тоже, но все же в первую очередь – в другом.

«Говоря откровенно, у меня было достаточно времени, чтобы успеть написать не только один концерт, но даже несколько. Я не написал ни одного... – с горечью писал двадцатилетний Рахманинов С.В. Смоленскому в пору работы над своим первым духовным сочинением. Или у меня не хватило терпения, или способности совладать с этим текстом», – пытается он понять причину своей неудачи¹. Это важное признание свидетельствует, на наш взгляд, о не музыкальных только трудностях композитора при работе над богослужебным текстом. Заметим, Рахманинов пишет: не **гармонизовать** этот текст, для чего у него было достаточно умения, не **написать произведения**, для чего у него было достаточно времени, а – **совладать с каноническим богослужебным текстом** как основой духовного сочинения. Думается, «совладать» здесь означает не только технически, но и содержательно.

Зная то, что открылось Рахманинову в дальнейшем при сочинении «Всенощной», можно предположить, что здесь, при уже достаточном знании предмета и отчетливом рациональном понимании задачи, при глубоком и органичном психологическом переживании молитвенной образности и молитвенного предстояния, его «духовное око» еще было «удержано» (позволим себе евангельское выражение). Предчувствуя и переживая неисследимую сакральную глубину священного текста, Рахманинов не может преодолеть некий порог его достижения. И оставляет эту работу.

Многолетней была работа Рахманинова над Литургией, на создании которой также настаивал С.В. Смоленский еще в 1897 г. Долго вызревая внутрен-

¹ Рахманинов С.В. Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – М., 1978. – Т.1. – С.231.

не («над Литургией я давно думал и давно к ней стремился», писал композитор по окончании работы), она была написана в едином порыве («Принялся за нее как-то нечаянно и сразу увлекся. А потом очень скоро кончил. Давно не писал...ничего с таким удовольствием»). Характер работы над Литургией, отраженный в письмах к А.Д. Кастальскому, свидетельствуют о стремлении Рахманинова досконально разобраться в деталях содержания и последования самой службы, «разрешить... некоторые недоумения, касающиеся текста», об особом внимании к хоровой звучности и главное – об ориентации на стиль духовной музыки Кастальского, которого, что немаловажно, Рахманинов называет «Римским-Корсаковым духовной музыки». Все написанное отправлялось на досмотр и правку Кастальскому, и это свидетельство того, что даже в этом вдохновенном и выдающемся произведении Рахманинов еще не чувствует себя свободным.

Лишь во «Всенощной» увенчавшей его восхождение по этому пути, Рахманинов осуществил нечто такое, что сделало это произведение недостижимым, вознесло его на вершину всей русской духовной музыки, оторвало от контекста ее блистательного расцвета в начале XX в. в творчестве крупнейших современников – Кастальского, Гречанинова, Ипполитова-Иванова, П. Чеснокова, В. Калининкова и ряда других и что поныне является сокровенным смысловым пластом этого уникального сочинения, его мистической тайной.

К «Всенощной» С.Рахманинов шел 22 года как композитор и 42 года как человек. В ней нашло высшее выражение его композиторское мастерство и духовное естество, религиозно-духовный опыт и вся внутренняя история его человеческого и творческого гения, начиная с незабываемых детских лет, наполненных яркими впечатлениями от богослужений в величественных храмах Петербурга и Новгорода и звучаний церковных колоколов, разлитых в вечернем воздухе, словно сливающихся с природой и одухотворяющих всю вселенную, включая весь длительный опыт постижения специфики службы и храмового пения в общении с крупнейшими специалистами в этой области (С.В. Смоленским и А.Д. Кастальским, Н.М. Данилиным и руководимым им Синодальным хором), и, наконец то понимание глубинной сакральной сути церковного канона, которое увенчало этот долгий путь, которое открылось ему в работе над «Всенощной» и сделало его свободным – великим Мастером, творящим на основе не «буквы» (обиходного напева как такового), но духа канона, имеющего литургическое обоснование и на значение, заключенных в нем «тайнозамкнутых» смыслов.

Проникновение в символический язык и сакраментальный смысл богослужебных текстов шел параллельно с накоплением мастерства в разных жанрах и формах – оперного драматурга и симфониста, воплощения эпической драматической образности и тончайшей созерцательной лирики, овладения богатыей палитрой инструментальной и хоровой тембро-колористической звукописи, полипространственной стереофонической фактурой и многим другим, что потребовалось ему для того, чтобы «совладать» с богослужебным текстом Всенощного бдения, раскрыть глубинную «прообразную» сущность канонических текстов и аскетичных обиходных распевов, символически воплотить заключенные в них сакральные образы и смыслы, используя также многообразны

средства музыкальной символики, и представить в хоровой партитуре «Всенощной» всю полноту литургического «тайнодействия» церковного богослужения – в форме, впечатляющей красотой и художественным совершенством.

Поистине «Всенощная» принадлежит не только музыке, но и религиозной мистике. Композитору удалось здесь воплотить духовные состояния «высшие, чем умная молитва», которая даже в ее наивысшем виде все же остается человеческим действием, те состояния, когда «всякая молитва... прекращается, и человек вступает в состояние мистического экстаза»². Композитор выступает здесь как «тайнозритель», который «имеет видения как откровения», что «выражается как состояние «бытия в духе», в трансе, выводящем в трансцендентность»³.

Рахманинов творит сложнейший «художественный» мир в своей Всенощной. В ней сочетаются разные времена и пространства: историческое, психологическое и онтологическое, мирское и сакральное, преходящее и непреходящее, время и вечность. В ней есть то, что называется мистическим тайнодействием и выражается только в символе, который «не изображает, а являет и приобщает к явленному», в котором главное «не внешняя похожесть ... но внутренняя причастность символизируемому»⁴.

Сакральный символизм Всенощной поистине всеобъемлющ. Подобные выявленному в «Шестопсалмий» трансцензусы откровения – «отверзание очей духовных» и выходы из внутри-пребывания в трансцендентное пространство иного мира – содержатся во многих песнопениях Всенощной, образуя ее собственный сакрально-сокровенный пласт. «Незримый» для рационального анализа, он вместе с тем воспринимается нашим духовным естеством, оказывая особое одухотворяющее воздействие, которое всегда переживается при слушании этого удивительного произведения.

Во Всенощной Рахманинова представлены различные образы и сюжеты Священного Писания; некоторые ее песнопения подобны иконам, являющим Лики Святой Троицы, Богородицы, Спасителя. Есть в ней и Страсти Господни.

«Ныне отпускаеши» поначалу не привлекает к себе особого внимания глубиной сакральных смыслов. Напротив того, он кажется даже излишне («мирским») по чувству (лирика его личностная, человечески сердечная), несколько неожиданным по форме (монолог более повествовательный, чем молитвенный по характеру) и по явно выраженной музыкально-жанровой основе – колыбельной. Это колыбельная многим, начиная с современников, казалась слишком земной, «реалистичной» и потому не совсем уместной в духовной музыке⁵. Вместе с тем известно, что сам Рахманинов выделял этот номер, отдавал ему

² Архиепископ Василий (Кривошеин). Богословские труды. 1952-1983 гг. Статьи. Доклады. Переводы. – Нижний Новгород, 1996. – С. 18.

³ Булгаков С. Апокалипсис Иоанна (Опыт догматического истолкования). – М., 1991. – С. 12.

⁴ Топоров В. Н. Святость и святыне в русской духовной культуре. – М., 1995. – Т. 1. Первый век христианства на Руси. – С. 63.

⁵ «Это хотя художественно и близко правде, но церковь не была сторонницей реализма в искусствах, ей служашим», – писал специалист по русской духовной музыке, профессор Московской консерватории А. В. Никольский. Цит. по: Брянцева В. С. В. Рахманинов. – М., 1976. – С. 463.

предпочтения перед всеми другими песнопениями своей «Всеношной» (среди которых, скажем откровенно, есть и более волнующие и проникновенные) и хотел, чтобы именно он прозвучал при его погребении. Почему? Ведь не потому же только, что в конце его двухоктавный спуск басов по си-бемоль минорному звукоряду, достигая максимальной глубины (нижнего порога «Всеношной», не встречающегося более нигде) и «теряясь» в ней на PPP (ремарка композитора), «изображает» уход из жизни сей в жизнь вечную, «отпущение с миром». Настораживала и тональность си-бемоль минор – семантически отягощенная и также не используемая более во «Всеношной».

Тайна монолога отходящего от земных забот и получающего вечное успокоение старца Симеона открывается не сразу. Открывшись же, не только убеждает, но буквально потрясает неожиданностью и глубиной проникновения Рахманинова в сакрально-символический смысл этого евангельского образа и «сюжета» и мастерством его воплощения. «Ныне отпускаеши» – самый удивительный и мистический номер «Всеношной», ее трагедийная кульминация.

Поначалу общий спокойный тон монолога, динамика PPP, медленный темп и неторопливое движение, сопровождаемое плавным покачиванием парно слигованных «баюкающих» аккордов в мерном ритме четвертных, создает атмосферу успокоения-упокоения. И естественным – на житейском, обыденном уровне – воспринимается сочетание в песнопении Симеона радости (освобождения от земных забот) и скорби (ухода и прощания с жизнью). И в «колыбельном» сопровождении («мерцающая» переменность Des-b в аккордах хора), и в самой теме монолога заложена эта образно-эмоциональная двойственность. Тема начинается радостным легким «взлетом», ритмически активным восхождением от тоники к «светлой» терции Ре-бемоль мажора, а продолжается ритмически замедленным, тяжелым спуском – нисхождением от «сумрачной» терции к тонике си-бемоль минора. Три вариантных строфы первого раздела монолога, тесситурно поднимаясь всякий раз на ступень выше и достигая новой вершины, ритмически задерживаясь на ней, завершаются тем же скорбным нисхождением к тонике си-бемоль минора.

Однако выраженные здесь чувства не есть обыденная реальность, и Рахманинов не «ошибся» во всех отмеченных выше «слишком земных» чертах своего любимого песнопения. Как и полагается в символе, видимое и чувственное здесь есть лишь «икона» незримого, и *психологическая реальность, земные чувства* святого старца Симеона, радость и скорбь, служат в «Ныне отпускаеши» для выражения сакральной действительности – духовной Радости и Скорби о Христе, и раскрываются вскоре в своем масштабном символическом значении.

Здесь стоит вспомнить, что песнопение написано на текст молитвы Симеона, содержащейся в Евангелии от Луки. Иерусалимский старец-праведник Симеон назван в Евангелии Богоприимцем, поскольку именно ему Духом Святым было обетовано, что он не умрет, прежде нежели увидит чаяние народов – Спасителя. Эта встреча (Сретение) произошла в Иерусалимском храме на сороковой день по Рождестве Христовом, куда родители принесли Младенца Иису-

са, «чтобы представить пред Господа». Симеон, узнав Предвечного Младенца среди многих других внесенных в храм, «взял Его на руки, благословил Бога и сказал: Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему, с миром; яко видеста очи мои спасение Твое, еже еси уготовал пред лицом всех людей, свет во откровение языков и славу людей Твоих Израиля». (Лк.2,28-32).

Рахманинов поистине гениально «распел» этот текст. В монолог старца он «вмонтировал» его пророчество – мистическое провидение судьбы Предвечного Младенца («спасение Твое ... пред лицом всех людей») и всемирного, всечеловеческого значения Его искупительной жертвы («свет во откровение языков»). После слов «ибо видели очи мои спасение Твое» (в современном переводе) внутреннее пространство монолога Симеона размыкается («отвергается»), представляя явленное ему откровение, и монолог сменяется эпической картиной мистерии Страстей Христа. Рахманинов отграничивает начало этого раздела и в тексте песнопения, ставя здесь многоточие...

Всё вдруг радикально меняется: лирический монолог разрывается массовой хоровой фугой сурово-скорбного звучания, на новой теме. Мастерство Рахманинова изумляет. На протяжении четырех тактов он разворачивает стреттную экспозицию по существу монументальной шестиголосной фуги, завершая ее барочной страстной кульминацией, достигающей максимальной высоты, динамики и трагедийного напряжения в мощном звучании всего массива хора.

Фуга (точнее, только фугато) – монументальной ораториальной «кладки». Начинаясь у басов проведением темы в ми-бемоль миноре, она своей стремительно восходящей диагональю стреттно вступающих голосов (с последовательным сокращением шага вступления темы на две четверти) охватывает диапазон в две с половиной октавы и накапливает «страстную» энергетику, приводящую к взрыву трагедийной кульминации на словах «пред лицом всех людей». Рахманинов явно опирается здесь на символику и особенности «страстных» фуг Баха, давая их концентрированное, буквально «знаковое» выражение. И не только опирается, но и цитирует. На вершине восхождения перед кульминацией тема у сопрано, сменив натуральную VII ступень на гармоническую, раскрывает себя как цитату: в си-бемоль миноре, на семантической высоте темы ВАСН, проводится тема соль-диез минорной фуги Баха из 1 тома ХТК, как известно по сакральной тайнописи Баха, – фуги Распятия. И сама интонационная, мотивно-графическая семантика темы, и рисунок тяжелого, уступчатого подъема во вступлении голосов от басов к сопрано с постепенным охватом всех регистров, и накопление скорбно-трагедийной напряженности, – всем этим создается образ этой рахманиновской «фуги»: шествие на Голгофу, несение креста и восхождение на Крест, с кульминацией – распятием «пред лицом всех людей».

Подтверждением сакрального смысла кульминации как распятия служит при этом не только семантически отягощенное «чужое слово» – символика «страстных» фуг Баха, но и внутренняя интонационная драматургия песнопения. Напомним, что так же, как восхождение, построен предшествующий монолог самого Симеона, и кульминация его и срединного фугато интонационно

и смыслово совпадают. Трагедийная вершина фугированного восхожден («пред лицом всех людей») звучит на кульминационной же теме монолога Симеона Богоприимца, – на теме его «видения» («яко видеста очи мои»). Провел же он в своем мистическом откровении Крестный путь Спасителя и мучимую Богородицу: «се, лежит Сей на падение и на восстание многих в Израиле и предмет пререканий, – *и Тебе Самой оружие пройдет душу*», – были его последние слова к Ней (Лк. 2, 35).

«Это – Симеон, провидящий крест, – пишет о нем Е.Н. Трубецкой, анализируя духовный смысл древнерусской иконы... – Поверхностное житейское понимание христианского откровения видит в его возгласе – «ныне отпускаши» только беспредельную радость человека, увидевшего близость спасения. Но иконописец, действительно принявший Христа в душу, смотрит глубже. Он ощущает ту глубину скорби, которая заставляет принимать этот конец как избавление. (...) И оттого-то в лучших новгородских изображениях черты Симеона носят на себе печать сверхчеловеческой, неизреченной скорби. (...) Эта скорбь – то самое горение ко кресту, которое зажигает сердца и тем самым готовит их к принятию солнечного откровения»⁶.

И тотчас после трагедийной кульминации, во вдруг наступившей тишине Рахманиновым представлено это откровение Света – символа воскресшего Христа и осветившего мир Его учения. При полном молчании всех других голосов вверху, у сопрано, подобно яркой звезде во тьме, вдруг «возгорается» и слово «свет» тоническая терция Ре-бемоль мажора (напомним, «сакральной тональности «Китежа» – тональности воскресения). Терция выдерживается долго и ровно (два такта на Р), символизируя вдруг просиявший негасимый источник света вечного, воплощая сакральный смысл текста: «свет к просвещению народов». Следующее же затем подключение хоровых голосов сверху вниз своей нисходящей диагональю как бы обрисовывает расширяющийся луч света, охватывающий все пространство и проникающий собою все мироздание.

Мистерия свершилась. И только после этого возвращается голос Симеона, завершающего свой прерванный «видением» монолог – и покидающего этот мир навсегда.

Монолог и мистерия, молитва и откровение, чувство и созерцание, духовное видение и переживание глубинных священных смыслов – все это мастерски удается претворить композитору и тем самым решить поистине дерзновенную художественную задачу: монолог святого старца, начавшись как лирическое песнопение-молитва, оказывается по ходу развертывания рахманиновскими «Страстями».

Наконец, образ Симеона и воплощенный здесь евангельский сюжет встреча глубоким старцем новорожденного Христа – объясняют также закономерность в «Ныне отпускаеши» колыбельной как жанровой основы. Это – рождественская колыбельная младенцу Христу, поющая в храме не земными голосами и не относящаяся к земному «реализму». Таких колыбельных много :

⁶ ТРУБЕЦКОЙ Е.Н. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI-XIX вв. Антология. Вып. I. – М., 1993. – С.238.

Баха – мистических, религиозных и по-особому светлых, поющих голосами ангелов и принадлежащих сакральной действительности.»Только он один умел так создавать» эти колыбельные, – пишет А. Швейцер и относит их к баховской мистике⁷. Такой же религиозно-мистический характер имеет колыбельная и у Рахманинова.

И подобно тому как «Шестопсалмие», начавшись звукописью утреннего пейзажа, представляло структурно организованное сакральное пространство, в «Ныне отпускаеши» осуществляется трансцензус в сакральное онтологическое время – время Священной истории, в котором вечно свершается Мистерия Голгофы.

«Восприятие времени в богослужении ... в некоторых отношениях соответствует... феномену «обратной перспективы», – пишет выдающийся богослов нашего столетия о. Иоанн Мейендорф. – Христианское богослужение отражает, с одной стороны, историческую, временную основу христианской веры и носит «изобразительный» характер. Но, с другой стороны, оно являет нам и «эсхатологию» – конечную цель этих исторических событий, грядущее и вечное Царство Божие. В литургии обязательно (и в заключении вечерни) присутствует «изобразительное воспоминание Голгофы», и это имеет важнейший смысл. «Смерть Христа не просто «представляется» или «вспоминается», — поясняет он. – Для Церкви эта смерть представляет собой **явление самого Бога**, как Он есть. Это событие, происходящее во времени, является также и надвременной, вечной победой... Следовательно, подобно тому, как «обратная перспектива» преобразует пространство, не упраздняя его, так и «философия времени», раскрывающаяся в богослужебном обряде, не соответствует прямому хронологическому порядку событий, а выражает их вечный смысл, сопрягая прошлое и будущее».

Воссоздавая во «Всенощной» литургическую структуру времени, Рахманинов мастерски представляет взаимодействие двух планов бытия, двух смысловых пространств, осуществляет проекцию в мирское сакрального бытия с его символической тайнописью, дает духовно пережить присутствие мира иного в мире этом.

Песнопение «Ныне отпускаеши» привлекало внимание далеко не всех авторов циклов Всенощных бдений. Но и среди тех, кто к нему обращался, лишь Рахманинов услышал в «умилительной песне Святого Симеона» воспоминание Голгофы и провидение Креста. Возможно, именно этим и объясняется особое отношение композитора, с его трагедийным мироощущением и постоянно звучащим в нем трагедийным тоном, к монологу Старца, уходящего с миром, свершившего пророчество судьбы.

⁷ Швейцер А. И. С. Бах. – М., 1964. – С. 123.